

群衆形成における聴覚的効果

——エリアス・カネッティ『虚栄の喜劇』を例に——

樋 口 恵

はじめに

エリアス・カネッティは1905年、ブルガリアのルスチュクに生まれたスペイン系ユダヤ人である。ヨーロッパ各地を転々としながら、1994年にチューリヒで最後を迎えるまで、二つの大戦を擁する激動の20世紀を生きた。母語は古スペイン語であり、英語、フランス語にも堪能であったが、8歳の時、ウィーンに移住するために習い覚えたドイツ語を、著作活動を行うための言語として選び、亡命先のイギリスでも、また、ナチスによるホロコーストが明らかになった戦後も、ユダヤ人でありながら、敢えてドイツ語で書くことを止めなかった。それは、自分を文学の世界へと導いてくれた言語に対する感謝の気持ち¹であると同時に、ユダヤ人作家として「二つの大追放」²の言語を自らのうちに共存させることを使命としたからであった [Canetti (1972): 103]³。

ウィーン大学在学中の1927年7月15日、カネッティの思索の萌芽となる事件が勃発した。その日、労働者殺害に対する無罪判決が『帝国新報』によって「公正な判決」として報じられると、これに憤激した人々が結集し、抗議のデモを行った。このデモ集団に遭遇し、彼らとともに行動したカネッティは、自伝に「群衆の一部になり、群衆の中に完全に吸収され、彼らの企てていることにいささかも抵抗を感じなかった」と記している [Canetti (1980) 1993: 231/314]。この群衆体験に強烈な印象を受けたカネッティは、群衆現象を解明するために彼の生涯を捧げることを決意する。そして、そのためには権力について知る必要があると感じ、群衆と権力の相互の研究に取り掛かった。構想の段階から実に30年以上の時を経て、その思索は『群衆と権力』*Masse und Macht* (1960) に結実される。それは様々な民族の神話や伝承な

- 1 幼少期、カネッティがまだドイツ語を習い覚える前、彼の両親は文学や芸術について語る時、ドイツ語を用いた。それはカネッティにとって「魔法の言葉」として響き、カネッティは強い憧れを抱いた。ドイツ語を習得した後は、父に代わり、母とドイツ語で文学について話すようになった [Canetti (1977) 1994: 33ff./36ff., 90/110f.]。
- 2 カネッティの先祖は1492年にスペインを追われ、移住先のトルコで400年以上、母語である古スペイン語を保持してきた。同様に、ドイツから亡命したカネッティも、ドイツ語を保持しようとした [Canetti (1972): 103]。
- 3 この発言は、1965年に行われたホルスト・ビーネクとの対話の中でなされたものである [Canetti (1972): 103]。

ど、膨大な資料を基に構成された、哲学的・文化人類学的著作であった。その書には「ファシズム」という言葉も登場しないし、アクチュアルな政治情勢を扱った箇所もない。一見、カネッティの生きた時代とは何の繋がりもないかのような抽象論に思われる。しかし、カネッティ曰く、『群衆と権力』は紛れもなく「ファシズムに関する研究」であり、それを「ただ単にその時代の現象としてではなく、その最も深い起源と最も広範な枝分かれにおいて理解するため」[Canetti (1972): 98]⁴の試みであった。

1933年5月、ヒトラーの首相就任から4か月後、ドイツで大規模な焚書が行われた。思想の弾圧を告げるこの事件は、カネッティにも衝撃を与えた。そして、カネッティはすぐさま『虚栄の喜劇』*Komödie der Eitelkeit* (1964)の執筆に着手した。この戯曲は、時代も場所も特定されない、ある架空の全体主義社会が舞台となっている。そこでは社会に蔓延する虚栄を防ぐため、鏡や偶像、自画像、写真など、自己を映す類のものがすべて禁止される[Canetti (1964): 89/119]。「鏡の禁止」という着想自体は、既にその一、二年前に得ていたものであり、カネッティはしばしばその想像に思いを巡らせ、楽しんだ。しかしながら、「焚書という事件に際し、いかなる命令が突如として公布・施行されるのか、そしてその命令がいかなる執拗さで熱狂的群衆の形成に力を貸すのを目撃した時、[...] その着想は単なる想像上の戯れ以上のものになった」[Canetti (1985): 88/117]。「鏡の禁止」という非現実的な命令も、焚書が実際に行われた今、もはやあり得ないものと断言できなくなってしまったのである。加えて、カネッティの思索の主題である「群衆」の形成過程が、命令との関係の中で語られている。カネッティ曰く、この作品は「群衆を戯曲形式で描き、いかに群衆が形成され、密度を増大させ、解放されるかを示し」[Canetti (1985): 90/119]ている。つまり、この戯曲は焚書というアクチュアルな事件を反映させ、群衆形成のメカニズムを主題化した作品であると言える。

作品成立のこのような時代背景から、また、ヒトラーを思わせる人物や、ナチスの男性同盟を想起させる自治組織などのモチーフが散見されることから、『虚栄の喜劇』はしばしばナチス批判の風刺劇として受容されてきた。作品の主要なモチーフとなる「鏡の禁止」は、社会に蔓延する「女性的虚栄」(die weibliche Eitelkeit) [Canetti (1964): 88/117]を防ぐという名目で行われる。ナチスがユダヤ人憎悪をイデオロギー化したように、「女性的虚栄」は女性迫害を正当化するためのプロパガンダとして用いられていることが指摘される[Vgl. Strucken (2007) und Meidle (1994)]。ステファン・シュトゥルツェンは、『虚栄の喜劇』ではナチス・ドイツにおけるユダヤ人のように女性がスケープゴートとしての役割を負わされているという見解を示している [Strucken (2007): 242]。

一方、バーバラ・バウアーは、虚栄の象徴として女性を蔑視する作中のイデオロギーと反ユダヤ主義を比較しつつも、この戯曲を、ナチスに対する批判劇というよりは、命令と服従の人類学を主題化した作品であるという立場に立つ。そもそも、どのようなイデオロギーが集団に

4 同前。

受け入れられるのか、それを押し通していく社会構造とはどのようなものなのか、また、それを防ぐものは何なのかを、この戯曲が提示しているというのである [Bauer (1996): 80]。ハンス・フェートも、この作品が描こうとしたものを、第三帝国の状況に限定せず、あらゆる時代や社会的形態にもあてはまるものであるとして、フロイトの「自我理想」、「集団理想」という理論を援用している [Feth (1980): 161]。

いずれの解釈にしても、この戯曲は、「群衆から権力が発生する」というカネッティのテーゼに基づき、群衆とそれを利用する権力者という二つの対概念を基に論じられている。『虚栄の喜劇』第一部では、写真を燃やし、鏡を破壊するために広場に集う人々が群衆となる。第二部では、騒ぎの後、人々は個々の家に戻るが、彼らは第三部でフェーンという人物に導かれて再び結集し、群衆という現象が生じる。この二つの群衆が形成される過程において、様々な聴覚的効果が観察される。本論考では、群衆と権力との関係を考察の軸としつつ、群衆形成における聴覚的影響を探る。

1. リズミクな音

カネッティの群衆論の原点となった、1927年7月15日の群衆体験は、『虚栄の喜劇』を読み解く上でも重要な鍵となる。群衆心理学の始祖と称されるギュスターヴ・ル・ボンに、『群衆心理』*La psychologie des foules* (1895)において、単なる人間の寄せ集めである集団 (groupe) と群衆 (foule) を明確に区別し、集団内部での意識的個人の喪失、被暗示性を群衆の条件とした [Le Bon (1895): 33]⁵。そして、群衆は優越者に従う本能を持っており、また、理論ではなく心象によって物事を考える傾向にあるため、強力な暗示力を持った指導者を必要とした [Le Bon (1895): 151]。「指導者」と「群衆」というこの対概念は、ル・ボン以降の群衆論のモデルとなった。これに対し、カネッティはそのデモに際し、「これまでの諸理論にもかかわらず、群衆がおのれを形成するために指導者を必要としていないことを認識した」[Canetti (1980) 1993: 236/322]⁶。そして、『群衆と権力』で、内部での絶対的平等を群衆の条件とし、個人がそれぞれの差異・境界を排して群衆となる瞬間を、幸福な解放の瞬間と呼んだ [Canetti (1960) 2011: 19/8f.]⁷。つまり、カネッティの論に従えば、人間は指導者に先導されて群衆となるのではなく、絶対的平等の状態を目指して自ら群衆となるのである。

5 この著作に関しては、邦訳のページ数のみを示した。

6 カネッティによれば、フロイトやル・ボンといった著者たちは、群衆に心を閉ざし、それに違和感を覚えるか、それを恐れているように見えた [Canetti (1980) 1993: 142/188]。一方でカネッティは、ル・ボンを、群衆について「詳細な記述を試みた唯一の人」[Canetti (1980) 1993: 142/189] であると評価している。

7 フロイト『集団心理学と自我分析』によれば、教会や軍隊に代表される集団内には、互いに同一化できる多くの平等の人々、そして、彼らすべてに優越する唯一の人物、すなわち指導者が存在する [Freud (1921) 1940, 1999: 135, 195]。これに対し、カネッティの群衆には、一人の傑出した人物もいない。

では、絶対的平等が支配する指導者不在の空間で、人間の集団はどのように統一されるのだろうか。カネッティは司法省へと向かう人の波の中での体験を、以下のように綴っている。

Selbst wenn man sich plötzlich irgendwo allein fand, spürte man, wie es an einem riß und zerrte. Das kam daher, daß man überall etwas hörte, es war etwas Rythmisches in der Luft, eine böse Musik. Musik kann man es nennen, man fühlte sich davon gehoben. Ich hatte nicht das Gefühl, daß ich mit eigenen Beinen ging. Man war wie in einem klingenden Wind.

人は突然、どこかにひとりきりでいる時ですら、おのれをぐいぐいと引っ張り引きずりこむものを感じた。人は至る所で何かを耳にしたからである。リズム的な何か、一種の悪しき音楽と言えるものが空中にあった。それは音楽と呼ばれて差し支えないし、人はそれによって高揚させられるのを感じた。私は自分自身の足で歩いているような感覚を持たなかった。さながら自分が鳴り響く風の中にいるようだった。[Canetti (1980) 1993: 233/318]

この集団には、暗示を与え、彼らを導く指導者は存在しない。その代わりにあるのが、「リズム的な何か」であり、「悪しき音楽」である。アンネ・D・パイターは、カネッティが体験したこの集団における求心力を、「聴覚的統一」(die akustische Einheit) [Peiter (2007): 92] と呼んでいる。そして、この運動がリズム的な性質を持っていたこと、カネッティが群衆は音楽から生まれると考えて聴覚的体験を強調したことを指摘している [ebd.]。カネッティ自身もこの集団の聴覚的性質に主眼を置き、『群衆と権力』においてそれを「リズム的な群衆」(rhythmische Masse) [Canetti (1960) 2011: 33/29] と称した。カネッティによれば、「増大への衝動は、群衆の第一の、しかも最高の特質である」[Canetti (1960) 2011: 15/6] が、足のリズムは、増大しようとする人々のこの願望を満たすとされる [Canetti (1960) 2011: 33/29]。そして、足のリズムとして、ダンスとともに足音が挙げられている。「多くの者が歩けば、他の者も一緒に歩」き [Canetti (1960) 2011: 33/30]、「(足音が) 聞こえる範囲にいる者はみんなかれらに合流し、彼らと一緒にとどまる」[ebd.]。足音が人々を高揚させて増大を促し、集団に求心力を生むのである。

『虚栄の喜劇』第一部で鏡の禁止が言い渡されると、木戸番ヴォントラークは縁日の呼び込みのような口上で、鏡を破壊するように人々を焚きつける。また、教師シャーケルは街中に禁令を触れ回り、理論家フェーンは女性的虚栄が社会にもたらす害悪について説く。人々は熱狂して鏡を破壊し、写真や絵を火に投じる。この破壊行為を行うために人々が群れ集う場面では、「大勢の人による音」(ein Rauschen wie von sehr viel Menschen.) [Canetti (1964): 76/99]、「大勢の人が近づいてくるのが聞こえる」(Man hört viele Menschen sich nähren.) [Canetti (1964): 78/102] といったト書きに見られるように、人の群れが成す音が徐々に近付いてくる

様が描写されている。この音の波に、「若くて優雅なファン트가踊りながら歩み寄る」(Fant, jung und elegant, tänzelt heran.) [Canetti (1964): 79/104]、「六人の少女たちが飛び跳ねながらこちらにやってくる」(Sechs kleine Mädchen kommen dahergehüpft.) [Canetti (1964): 81/108] という、個々の人々がたてる足音がさらにつけ加わり、重奏を織りなす。彼らがたてる音は、広場に近づくほどに、また、集団が増殖・凝集するほどに大きさを増していく。リズムが群衆形成の一つの構成要素となっている。カネッティが体験したデモ集団、すなわちリズムミックな群衆における音の求心力・聴覚的統一がこの戯曲の群衆形成の場面に再現されているのである。

2. 火の凝集力

『虚栄の喜劇』第一部で、火は舞台の中心となるモチーフである。登場人物たちは、自己を映したあらゆる像を破壊するために、広場で燃える火に向かって集う。この火は、焚書を想起させるが、一方で、件のデモ体験にも関連していると考えられる。司法省に辿り着いたデモ集団はそこに火を放ったが、その燃え盛る火は、カネッティの中で群衆と結びついた。

Das Feuer war der Zusammenhalt. Man fühlte das Feuer, seine Präsenz war überwältigend, auch dort, wo man es nicht sah, hatte man's im Kopf, seine Anziehung und die der Masse waren eins.

火が凝集力であった。人は火を感じた。火の存在は圧倒的であった。火は、それが見えないうところでも人の念頭にあったし、その魅力と群衆の魅力とは同一のものであった。[Canetti (1980) 1993: 234/319]

放火の後も、そこに向かう人の波は途絶えることがなく、まるで火それ自体が目的であるかのように、人々はそこに集まった。カネッティは『群衆と権力』の中で、火を「群衆のために存在するもっとも力強いシンボル」[Canetti (1960) 2011: 20/12] であるとする。「火は離れていたものをあつという間に結びつけ、孤立した異なったものがみんな同じ炎に巻き込まれる。それらのものは完全に消えることで、全く同じものになる」[Canetti (1960) 2011: 87/98f.] のである。こうした火の凝集力、そして火のもたらす同一性が、その特質として列挙されている。そして、カネッティは、この特質が群衆にもあてはまるものであるとしている [Canetti (1960) 2011: 88/100]。群衆の条件であった内部での平等を火が象徴する。それが、火の持つ力の源泉なのである。

ゲラルド・シュティークによれば、『虚栄の喜劇』における「(絵と写真を燃やすという) 革命の本質は、人間から自身の像を奪い、彼らから自意識を取り去って、彼らを一様な群衆の一

部に変える」[Stieg: 148] という点にある。そして、焚書に象徴されるナチスの文化革命を想起させつつ、この戯曲は、「全体主義的権力が、自己像を犠牲にし、人格の自己抹殺を受け入れようと自己を駆り立てる群衆の衝動によってのみ成立することを示している」[ebd.] とする。群衆の一部となるために、人々は写真を燃やして自己像を破壊するが、それは押し付けられたものではなく、人々自身の欲求によるものであり、全体主義はこの群衆衝動によって成立するのである。

火の凝集力は、作品内では「火の輝きが増し、それが近づくほどに、人々の声が大きくなり興奮した響きを持つようになる」[Canetti (1964): 91/121] というト書きに表われている。他にも、人々を俯瞰的に見つめるレーダは、「実際、こんな火のもとでは何のてだてもないわ。それはあの連中にもわかることです」[Canetti (1964): 98/131] と述べ、火が人々に及ぼす作用を証言している。

だからこそ、火から距離を取ろうとする人物もいる。

Auf einen stilleren Platz, aber nicht weit vom Feuer, lächelt Herr Josef Garaus, Direktor, huldvoll nach allen Seiten. Er ist allein.

いくらか静かな場所で、といっても火から遠くないところで、社長のヨーゼフ・ガーラウスが四方に慈愛に満ちた笑顔を振りまいている。彼は一人である。[Canetti (1964): 95/126]

社長であるガーラウスは人々の群れに加わらず、自分の姿を映した写真を燃やすことに抵抗している。何が彼を群衆から隔てるのであろうか。

ガーラウスは、「自分は社長」(Ich bin Direktor) [Canetti (1964): 95/126] であると述べ、それに対比して、火の周りに集う人々を「民衆」(das Volk) [ebd.] と呼ぶことで、彼らとの違いを強調している。群衆内部では、階級や地位、財産による差別が払しょくされ、全ての人間が平等となった。火の周りに集う人々は中流階級・下流階級の人々であり、彼らは自己像という彼らに共通する所有財産を棄てることをいとわず、進んで平等の状態となる。一方、ガーラウスは、この財産を棄てることを拒む。つまり、社長という優越的な社会的地位にしがみつのである [Feth (1980): 148]。火の凝集力という引力に対する斥力が、社会的地位の優越性なのである。ガーラウスは、燃え盛る炎を目にしながらも、それから距離を取って、「いくらか静かな場所」にいる。火の視覚的効果のみでは、火の凝集力は作用しないということなのである。

3. 破壊音

広場の中央で燃える火のそばには、鏡を破壊するための「鏡小屋」(Spiegelbude) が、重要な舞台設定として据えられている。カネッティは自伝『目の戯れ』で、第一部の舞台となるこ

の広場がウィーンのヴルステルプラターを想定していたと語り、「鏡小屋」についても言及している。

Aber es ist ein Wurstelprater, wie man noch nie erlebt hat, von einem Feuer beherrscht, das immer größer wird während der Szenen, die sich vor einem abspielen, von den agierenden Figuren geschürt und genährt. Als akustische Begleitung hört man das Klirren der Spiegel, die in eigens aufgestellten Buden mit Bällen zerschlagen werden.

しかしそれは、今だかつて誰も経験したことない、つまり火に支配されるヴルステルプラターなのである。その火は次々と場面が演じられるにつれてますます大きくなり、行動する登場人物たちによって掻き立てられ、育まれる。その聴覚的伴奏として、特にこの目的のために設えられた小屋の中、ボールで打ち碎かれる鏡のカチャカチャという音を聞く。[Canetti (1985): 88/117-118]

炎の大きさに比例して、群衆が増大していく。そして、炎の背景では、鏡の割れる音が「聴覚的伴奏」として鳴り響く。火は、人々をそこに引き付ける群衆シンボルであると同時に、鏡の破壊に象徴される、群衆の破壊行動を示しているのである。ル・ボン⁸は、群衆の性質として、破壊衝動を指摘しているが⁸、それに対してカネッティは新しい観点を提供している。『群衆と権力』に、群衆の破壊行動について著した以下の記述がある。

Am liebsten zerstört die Masse Häuser und Gegenstände. Da es sich oft um Zerbrechliches handelt, wie Scheiben, Spiegel, Töpfe, Bilder, Geschirr, neigt man dazu zu glauben, daß es eben diese Zerbrechlichkeit von Gegenständen sei, die die Masse zur Zerstörung anreizt. Es ist nun gewiß richtig, daß der Lärm der Zerstörung, das Zerbrechen von Geschirr, das Klirren von Scheiben zur Freude daran ein Beträchtliches beiträgt: Es sind die kräftigen Lebenslaute eines neuen Geschöpfes, die Schreie eines Neugeborenen.

群衆は家や品物を破壊することを格別好む。窓ガラス、鏡、壺、彫像、陶器のような毀れやすい品物がよく扱われる。そして、群衆の破壊欲を刺激するのはまさにこれらの品物の壊れやすさそのものだと考えがちである。破壊の音、陶器の毀れる音、窓ガラスの割れる音が大きい喜びに寄与する。それは、新鮮な生命の力強い響き、新しく生まれたものの叫びである。[Canetti (1960) 2011: 18/10]

⁸ ル・ボンは『群衆心理』のなかで、群衆が殺人や放火、あらゆる種類の犯罪を演じかねない一方、単独の個人がなしうるよりもはるかに高度の、犠牲的で無私無欲な行為をも行いうることを指摘している [Le Bon: 69]。

カネッティの観察によれば、破壊という行為以上に、破壊に伴う音が群衆に格別な喜びをもたらす。その音を聞くために群衆は破壊行為に及ぶというのである。第一部では、鏡小屋での場面以外にも、「カチャカチャいう大きな音」(ein lautes Klirren) [Canetti (1964): 76/99]、
「鏡がカチャカチャ鳴る」(die Spiegel klirren) [Canetti (1964): 80/106]、
「鏡のカチャカチャなる音」(das Klirren von Spiegeln) [Canetti (1964): 91/122] など、不快な音が強調されている。

フェートは、この戯曲において、火と「騒音」(Lärm) が二重の意味を担うことを指摘している。一つは、「具体的でアクチュアルな破壊を表現するもの」(Ausdruck ganz konkreter, aktueller Zerstörung) [Feth (1980): 157]、もう一つは、「増殖する群衆を示す耳に聞こえる記号」(das hörbare Zeichen ihres Wachstums) [Feth (1980): 158] である。具体的でアクチュアルな破壊とは、鏡の破壊であり、自己像の破壊を意味する。破壊音に加え、この場面には、カルダウン家の赤ん坊の泣き声が繰り返し挿入されているが、その泣き声には、「歓声を上げて」(jauchzend) [Canetti (1964): 91/122] というト書きが付されている。この喜びに満ちた泣き声は、まさに「新鮮な生命の力強い響き」、「新しく生まれたものの叫び」を体現しており、自己像を捨てることによってもたらされる喜ばしい未来、群衆という新しい存在の誕生を暗示している。また、「耳に聞こえる記号」として、次第に増幅する破壊音が、人々が広場に集って数を増してく様子を示している。破壊音は火と対を成して、群衆の形成・増大を象徴するシンボルとなり、群衆の凝集力となる。火という視覚的側面のみでは、群衆形成の条件を満たさず、そこには破壊音という聴覚的側面が必要とされるのである。

4. Das Wir

これまで、人々が次第に集まって広場に向かい、火と鏡小屋の周りに集う過程を、音を軸として見てきたが、他にも聴覚的效果は存在するのだろうか。第一部は、触れ役ヴォントラークの呼び声で幕を上げていた。

Und wir, meine Herrschaften, und wir, und wir, und wir, meine Herrschaften, und wir, und wir, wir haben etwas vor.

それで私たちは、皆さん、それで私たちは、それで私たちは、それで私たちは、皆さん、それで私たちは、それで私たちは、私たちはある計画を立てているのです。[Canetti (1964): 73/95]

「ある計画」とは、鏡や写真、自画像の禁止を指している。ヴォントラークは人びとに自分の像を壊すよう促し、彼らはこれに喚起されて、鏡や写真を燃やすため、広場に集うこととな

る。ここで着目したいのが、「Wir」という言葉が繰り返し使われている点である。「Und wir, und wir, und wir meine Herrschaften.」という呼び声は、冒頭のこの場面だけでなく、第一部全体にわたり、登場人物たちの背景で繰り返し鳴り響く。

カネッティは『目の戯れ』の中で、ヴォントラクのこの口上について、次のように述べている。

Die Leute schleppen selbst ihre Spiegel und Bilder herbei, zum Zerschlagen die einen, die anderen zum Verbrennen. Zu dieser Volksbelustigung liefert ein Ausrufer die Parolen, und das Wort seiner Rede, das man am häufigsten und heftigsten hört, lautet „Wir!“.

人々は自分たちで鏡や写真を引きずってくるが、前者は打ち砕くため、後者は燃やすためである。この民衆の娯楽のために一人の木戸番がスローガンを述べるが、彼の演説の中で最も頻繁に、また最も激しく聞こえる言葉は、「私たち！」である。[Canetti (1985): 89/118]

つまり、「Wir」という言葉を、カネッティが意識的に多用していたのである。ステファン・オンケンは、ヴォントラクがこの言葉を繰り返すことによって、「私たちという感情」(Wir-Gefühl)、すなわち、群衆になりたいという願いや、集団としてのアイデンティティを生み出していると指摘している [Onken (2009): 76]。何度も繰り返し聞こえる「Wir」が、人々に一体感を生み出し、群衆となるよう、彼らを促しているのである。

「私たちという感情」を生み出す以外にも、「Wir」には、リズムを作り出す音としての役割があると考えられる。「Wir」という言葉の反復が一定のリズムを生むことによって、ヴォントラクの口上は、縁日の呼び込みのような響きを備えることとなる。カネッティが「民衆の娯楽」と呼んだように、人々は、鏡小屋で渡されるボールによって鏡を破壊することに喜びを覚える。鏡小屋は一種の射的場、広場は祭りと化しているのである。実際、劇中の人物たちは、広場における自己像の破壊行為を「お祭り」(Fest) [Canetti (1964): 80/107, Canetti (1964): 82 /109] と呼んでいる。鏡の破壊が、自己像の破壊、ひいては個性の破壊を招くことになるのだが、人々はそのことを認識していない。

5. フェーンの演説

リズムミクな音から、破壊音、赤ん坊の泣き声、Wirの呼び声と、考察の対象を徐々に人間の声に移してきた。では、人間の語りについてはどうだろうか。第三部で、フェーンは鏡の間に集まった人々に向けて演説する。フェーンという名前は、フェーン現象を暗示しており、そ

の声は風のように登場人物たち捕らえ、彼らから平常心を失わせる。マイドゥルによれば、鏡を禁止され、視覚を強制的に制限された人々は聴覚が敏感になっており、フェーンはまさにその機会を狙って演説を行う [Meidle (1994): 158]。研ぎ澄まされた彼らの耳に、拡声器を通してフェーンの「荒々しい声」(eine tobende Stimme) [Canetti (1964): 175/240] が鳴り響くのである。演説者の外見や身振りといった視覚的情報が遮断されると、聴覚的情報のみが聴衆に伝えられる。それゆえ、聴衆を動かす力が声に集中される。

Ich lasse die Fenster offen nachts und spüre, wie sie auf jedes meiner Worte lauschen.
 夜に窓を開けっぱなしにしていると、彼らが僕の言葉を一言も逃すまいと耳を澄ましてい
 る気配がするのだ。[Canetti (1964): 136/167]

この発言に見られるように、フェーンは自分の声の作用を熟知している。カネッティは、ウィーンでのデモに際し、「私はさながら鳴り響く風の中にいるようだった」と語り、群衆内での熱狂・忘我の状態を風に例えていたが、フェーンの声には、風のように、群衆を高揚させる「Lärm」としての力がある。

群衆を熱狂させる声とともに、フェーンは「拍手器」(Klatschapparat) [Canetti (1964): 171/237] という機械によって聴覚的効果を高める。「拍手器」とは、ボタンを押すと拍手の音が流れる機械で、フェーンはその機械を用いて、自分の演説の合間に人工的な拍手の音を挟もうとする。拍手の効果は、ナチスの宣伝映画においても利用された。高田博行によれば、映画『意志の勝利』の演説のシーンでは、一分に一、二回の頻度で、六秒から二十秒までの長さの拍手喝采の場面が挿入されているが、これは拍手の音が聴衆を高揚させるからだという [高田 (2014): 169-170]。拍手器によって作り出される音は、第一部で火のそばに響いていた「歓声」と同様、群衆を熱狂させる効果を持っている。

演説の内容に目を転じると、フェーンが群衆の新しい指導者として呈示するイデオロギーは、内容のない美辞麗句や引用、ことわざから構成されている [Strucken (2007): 249]。ル・ボンには、「群衆が心象によって物事を考えること」[Le Bon (1895): 83] を指摘し、そのため、「想像力を刺激する術を心得ることが、群衆を支配する術を心得ること」であるとしている [Le Bon (1895): 85]。フェーンは人々の想像力を掻き立てるために、具体的な言葉をあえて避け、曖昧な言葉を使っているのである。

フェーンは第一部で、鏡を禁止する必要性を説いていたが、第三部では、翻って、鏡を取り戻そうと人々に呼びかける。このように、フェーンには一定の理念がないが、群衆はそのつど彼の演説に影響を与えられる。彼が、「もしわれわれが女の子であり、若かったならば、それに対する理解力を持っているだろう」(Wären wir Mädchen und jung dazu, so hätten wir Sinn und Verständnis dafür.) [Canetti (1964): 176/245] と述べると、若い六人組の娘たちが

その言葉に感化される。また、「われわれは大人になっていないというのだろうか」(Sind wir nicht mündig und erwachsen?) [ebd.] と述べると、早く大人扱いたいと思っているカルダウン家の長男が心を動かされる。フェーンは人々に訴えかける言葉を心得ているのである。第一部では群衆から距離を置いていたバルロツホや、第二部で四×四人組の指導者となったシャーケルルでさえ、フェーンの言葉に突き動かされる。

フェーンの主張が第一部と第三部で異なっていたように、彼に理念はないが、共通する部分も認められる。それは、「女性的」なものへの嫌悪である。第一部では「女性的虚栄」が社会に害悪をもたらしていると説き、第三部でも「軽薄な者よ、汝の名は女なり」(Leichtsinn, dein Name heißt Weib!) [ebd.] という言葉に現れているように、女性蔑視的発言が継承されている。それと呼応するように、女性的虚栄について語る時の自分を「より男らしい」(männlicher.) [Canetti (1964): 88/117] と形容している。フェーン的女性嫌悪の源泉はどこにあるのだろうか。

1903年に初版が公刊された、オットー・ヴァイニンガー『性と性格』*Geschlecht und Charakter* は、1925年には二十六版を数え、ドイツ語圏だけでなく、世界各国で翻訳され、大きな反響を呼んだ著作である⁹。カネッティも自伝の中で、1920年代当時のウィーンでは、「オットー・ヴァイニンガーの『性と性格』は、既に20年前に刊行されていたにもかかわらず、依然としてどんな討論の際にも話に出た」[Canetti (1980) 1993: 115/151] と語っている。ヴァイニンガーは、この著において、女性は個性も自意識も道徳ももたない客体的存在であるとし、その特性をユダヤ人と結びつけた¹⁰。シュティークは、カネッティの小説『眩暈』における女性の無価値やユダヤ人憎悪に鑑み、この作品をヴァイニンガーの理論体系的文学的権化であるとしている [Gerard (1990): 127]。社会の問題を「女性化」に帰するフェーンには『眩暈』の登場人物たちに共通する女性嫌悪が見られる。ヴァイニンガーの理論に従えば、男性が主体、女性が客体であるため、男性の意志は女性に影響を及ぼす。それゆえ、女性は全員暗示にかかりやすく、それどころかすすんでかかりたがるとされた [Weininger (1903): 365/302]。被暗示性は、ル・ボンの定義した群衆の第一の条件であった。また、ル・ボンは暗示にかかりやすく、感情的といった性質から、「群衆というものはどこにおいても女性的なものである」[Le Bon (1895): 44] と述べている。フェーンが男らしくありたいのは、女性的な群衆と自分とを

9 『性と性格』394頁。翻訳者である竹内章の解説を参照した。

10 ヴァイニンガーは、まず、第一部で、人間は男性的性質と女性的性質を併せ持った存在であることを生物学的に説明する。第二部では男性は一般に、自意識を持った倫理的存在で、主体的であり、天才は男性にしかないとし、一方、女性は個性も自意識も道徳も持たない、客体的存在であるとしている [Weininger (1903): 360/324]。女性は娼婦と母親という二つのタイプに分けられるが、いずれにしての性的本質を持つ [Weininger (1903): 307/255]。ヴァイニンガーによれば、女性のもっとも普遍的にして固有の本質は、すべての男女を結び付けようとする媒合の性質にある [Weininger (1903): 349/293]。終章では、ユダヤ人の男性仲介による結婚の多さを理由に、これが媒合という女性特有の性質を示すとし、ユダヤ人と女性の共通性を指摘している [Weininger (1903): 416/346]。

差異化するためであり、さらにはこの女性的な群衆をコントロールする男性的指導者というポジションを確保したいためであると言える。

結論

『虚栄の喜劇』では第一部と第三部でそれぞれ群衆が形成されたが、これらは性質の異なる二つの群衆であった。第一部で、人々は鏡を破壊し、写真や絵を燃やそうと広場に集ったが、彼らをまとめ、導いたのは、リズム、火と破壊音、赤ん坊の泣き声、そして wir の呼び声という聴覚的要素であった。足音などのリズム的な音は、彼らを熱狂・陶醉させる扇動的役割を果たすとともに、群衆に統一感を与えた。火は群衆シンボルとして人々を高揚させ、そこに惹きつける結集点となった。破壊音は火と対となって群衆の凝集力となり、また、赤ん坊の泣き声と並んで、人々に自己像の破壊の喜びを煽った。ヴォントラークの「Wir」という呼び声は、集団としてのアイデンティティと一体感を生むと同時に、リズムとしても作用した。第二部で「指導者」となるシャーケルは、第一部で政府の公示に触れ回るが、彼が指導者として人々を扇動し、群衆を広場に導いたわけではない。それは、カネッティがウィーンのデモで経験したような、指導者のいない、自発的に形成された群衆であり、指導者の代わりになしていたのが以上に述べたような音であった。

一方、第三部で形成された群衆には、指導者が存在した。フェーンという指導者が、この群衆の凝集力となっていた。フェーンは演説の際、とどろく声や拍手器など、聴覚的効果を用いていた。この戯曲においては、指導者の存在の有無にかかわらず、群衆形成に際して聴覚的効果が重要な役割を担っているのである。

『虚栄の喜劇』は、カネッティが語ったように、「群衆を戯曲形式で描いた」作品であり、これまで考察してきたように群衆形成の過程が描写されていた。群衆というこのテーマはしかし、カネッティにとって権力と分かちがたく結びついている。群衆とそれを操作する権力者の関係も、この戯曲の主題となっているのである。フェートは、この戯曲で描かれているのは、群衆を利用して権力を獲得しようとする権力者であると同時に、人間、すなわち「無力なものへの権力ある者への依存」[Feth(1980): 128] でもあるとしている。第一部では、群衆は指導者なしでも聴覚的効果によって形成されたが、群衆がいったん形成されると、それを利用しようとする権力者が現れた。また、彼ら自身が権力者を求め、権力を一人の人物に委ねた。第三部では、群衆形成の段階から、指導者、すなわち権力者が存在したが、この場合も、権力者が一方的に群衆を利用するのではなく、一人の絶対者のもとでの平等を求めて、彼らが自ら進んで彼を擁立した。この戯曲は、群衆と権力者の相互依存と、それによって繰り返されてきた歴史という普遍的問題を描いた作品なのである。

文献

名前の直後にオリジナルの初版の出版年を記した。引用個所の後に原著の頁を、翻訳のあるものについては翻訳を参照し、スラッシュの後に翻訳書の該当頁を記したが、原著に応じて訳を改めた個所もある。

- Canetti, Elias (1964): *Komödie der Eitelkeit*. In: Ders.: *Dramen*. München (Carl Hanser Verlag) 1964, 1974, 1995. (『虚栄の喜劇』小島康男訳、『猶予された者たち』池内紀・小島康男訳、法政大学出版局、1975年初版、1982年3刷収録)
- (1960): *Masse und Macht*. München/Wien (Carl Hanser Verlag) 1960, 2011. (『群衆と権力』岩田行一訳、法政大学出版局、1971年)
- (1972): *Die gespaltene Zukunft*. München (Carl Hanser Verlag) 1972. (『断ち切られた未来—評論と対話』岩田行一訳、法政大学出版局、1974年)
- (1977): *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*. München/Wien (Carl Hanser Verlag) 1977, 1994. (『救われた舌—ある青春の物語』岩田行一訳、法政大学出版局、1981年)
- (1980): *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*. München/Wien (Carl Hanser Verlag) 1980, 1993. (『耳の中の炬火—伝記 1921-1931』岩田行一訳、法政大学出版局、1985年)
- (1985): *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937*. München/Wien (Carl Hanser Verlag) 1985, 1994. (『目の戯れ—伝記 1931-1937』岩田行一訳、法政大学出版局、1999年)
- Bauer, Barbara: *Unter dem Eindruck der Ereignisse in Deutschland. Ideologiekritik und Sprachkritik in Elias Canettis Komödie der Eitelkeit*. In Gerhard Neumann (Hg.): *Canetti als Leser*. Freiburg im Breisgau (Rombach), 1996. S. 77-111.
- Hanuschek, Sven: *Elias Canetti. Biographie*. München/Wien (Carl Hanser Verlag), 2005.
- Feth, Hans: *Elias Canettis Dramen*. Frankfurt (Rita G. Fischer Verlag), 1980.
- Gergicov, Krum: *Tod und Verwandlung des Individuums in Elias Canettis Bühnenstücken*. In Penka Angelova (Hrsg.): *Die Massen und die Geschichte. Internationales Symposium*. Frensdorf (Röhrig Universotätverlag), 1995. S. 233-240.
- Meidl, Eva M.: *Soziale Kritik im Werk Elias Canettis (1929-1952). Studien zum Begriff des „Verwandlungsverbotes“*. Frankfurt am Main (Peter Lang), 1994.
- Onken, Stephan: *Elias Canettis poetologisches Konzept der akustischen Maske in seinen Dramen „Hochzeit“, „Komödie der Eitelkeit“ und „Die Befristeten“*. Norderstedt (GRIN Verlag), 2009.
- Peiter, Anne D.: *Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Shoah*. Köln, Weimar, Wien. (Böhlau Verlag), 2007.
- Strucken, Stefan: *Masse und Macht im fiktionalen Werk von Elias Canetti*. Essen (Kartext Verlag), 2007.
- Stieg, Gerard: *Frucht des Feuers. Canetti, Doderer, Kraus und der Justizpalastbrand*. Wien (Falter Verlag), 1990.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid: *Der Einzelne und seine Masse. Massentheorie und Literaturkonzeption bei Elias Canetti und Hermann Broch*. In: Bartsch, Kurt & Melzer, Gerhard (Hg.): *Experte der Macht. Elias Canetti*. Graz (Verlag Droschl Graz), 1985. S. 116-132.
- Le Bon, Gustave: *La psychologie des foules*. 1895. (Autorisierte Übersetzung von Rudolf Eisler: *Psychologie der Massen*. Stuttgart (Alfred Kröner Verlag), 1922.) (『群衆心理』櫻井成夫訳、講談社学術文庫、1993年)
- Freud, Sigmund: *Massenpsychologie und Ich-Analyse*. 1921. In ders.: *Gasammelte, Werke XIII*. Frankfurt am Main (Fischer) 1940, 1999. (『集団心理学と自我分析』藤野寛訳、『フロイト全集17』岩波書店、2006年)
- Ortega y Gasset: *La Rebelion de las Masas*. 1930. (Übersetzt von Helene Weyl: *Der Aufstand der Massen*. Stuttgart (Deutsche Verlag-Anstalt) 1957.) (『大衆の反逆』神吉敬三訳、ちくま学芸文庫、1995年)
- Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. München (Matthes & Seitz Verlag) 1919, 1980. (『性と性格』竹内章訳、村松書館、1980年)

ユセフ・イシャグプール『エリアス・カネッティー変身と同一』（川俣晃自訳、法政大学出版局、1996年）

高田博行『ヒトラー演説—熱狂の真実』（中央公論新社、2014年）

樋口恵「鏡像のひずみ—エリアス・カネッティ『虚栄の喜劇』」（『ドイツ文学研究』第46号、2014年、17-27頁。）

———「群衆論の系譜におけるカネッティの位置づけ」（『ドイツ文学研究』第48号、2016年、31-43頁。）

キーワード：カネッティ、群衆形成、指導者、リズムミクな音、火、破壊音

Abstract

Akustische Wirkungen bei Massenbildung — Am Beispiel Elias Canettis „Komödie der Eitelkeit“

Megumi Higuchi

Die „Komödie der Eitelkeit“ ist ein von 1933 bis 1934 geschriebenes Drama, welches von der Bücherverbrennung 1933 geprägt wurde. Aufgrund der historischen Ereignisse und der Motive im Drama, die an den Nationalsozialismus erinnern, wurde das Drama oft als Satire auf die Nazizeit angesehen. Es existieren jedoch auch Analysen, die das Werk als weitestgehend autonom vom historischen Kontext erachten. Beide Ansichten teilen jedoch die Auffassung eines Zusammenhangs von Masse und Macht im Drama. Masse wird im Stück an zwei Stellen gebildet, dabei werden verschiedene akustische Wirkungen betrachtet. Bei der Massenbildung im ersten Teil spielen Feuer, rhythmische Töne wie Schritte und Klirren eine große Rolle, mit dem Zwecke die Menschen zu erregen, zu berauschen oder zu vereinen. Im dritten Teil wird eine andere Masse durch einen Führer gebildet, der sowohl seine Stimme, als auch seinen „Klatschapparat“ effektiv einsetzt. Die zwei Arten von Massen sind unterschiedlich, eine ohne und die andere mit Führer. Aber auch wenn bei der Massenbildung kein Führer involviert ist, so taucht ein Machthaber auf, sobald eine Masse gebildet wird, um die Macht der Masse zu misszubrauchen. Das Drama stellt die Beziehung zwischen Masse und Machthaber dar, wie sie sich in der Geschichte manifestierte, und warnt vor einer Wiederholung der solchen.

Keywords: Canetti, crowd formation, leader, rhythmic sounds, fire, clanking sounds